

«Три русские песни» С. РАХМАНИНОВА И ИХ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИДЕЯ

Кантата «Три русские песни», ор.41 (1926), не принадлежит к числу известных, популярных у широкой слушательской аудитории сочинений С.В. Рахманинова и, сравнительно редко привлекая исследовательское внимание, расценивается в музыкознании если не как «проходное» произведение, то, во всяком случае, не репрезентирующее феномен рахманиновского стиля.

И это не случайно. Уже по природе избранной тематической основы (подлинные русские народные песни) кантата воспринимается едва ли не единственным явлением зрелого периода творчества композитора¹, обладающим самостоятельным художественным заданием. Тем более, что вопреки устоявшейся и общепринятой точке зрения Рахманинов уже в «русскую» творческую эпоху, как правило, и в оригинальном тематическом материале далёк от «прямого» воссоздания песенной фольклорной стилистики, отталкиваясь от иных национальных музыкальных традиций. Последнее было чутко подмечено современниками, воспринимавшими его сочинения в живом современном звуковом контексте, для которого классическая пора русской музыки ещё не была прошлым. Для Ю. Энгеля в данном аспекте Рахманинов соприкасается со Скрябиным: «Творчество обоих чуждо связи с народной русской песнью, чуждо так называемого «русского склада», столь характерного для целой эпохи в родном искусстве»², хотя и с оговоркой: «всё же в музыке Рахманинова, как и в музыке Чайковского, сильнее чувствуется связь с родной страной, с её общим обликом, духом, переживаниями»³. Для А. Оссовского «как мелодист Рахманинов не отличается пластичностью тем ... зато его короткие фразы нередко выделяются резкой характерностью. По складу своему все они относятся к инструментальному типу мелодии»⁴ (разрядка моя – Л.С. Статья 1904 года).

Помимо нетипичности тематического материала уже своим названием, дающим определённую установку восприятию, кантата

¹ Примеры опоры на подлинный крестьянский фольклор в наследии Рахманинова очень немногочисленны и сосредоточены на двух «участках» творческого пути. В 1890х годах, в период творческого становления и самоопределения, он создаёт две пьесы (№ 3 «Русская песня» № 6 «Слава») из цикла «Шесть пьес для фортепиано в 4 руки» (1894 г.), явно связанные с балакиревской традицией вариантно-вариационного расщепления песенного образца для создания ярких жанровых картин, и неопубликованная хоровая а капелла обработка украинской песни «Чоботы» (1899). В 1920х – обработки русских народных песен для голоса с фортепиано («Лучинушка», «Вдоль по улице», «Яблоня» (1920), сделанные по заказу Свана, и «Белелицы, румяницы вы мои» (1926), предназначенная для концертного исполнения, т.е. в целом, эпизодические работы.

² Энгель Ю. Глазами современника. – М., 1971 – С.261.

³ Там же.

⁴ Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. – Л., 1971 – С. 63.

резко выделяется в жанровом контексте рахманиновского творчества, воспринимаясь своего рода жанровой ретроспективой одной из основополагающих, сквозной и объёмной, развивающейся в отечественной музыкальной культуре на протяжении полутора столетий, классической национальной профессиональной традиции обработок народных песен. Ретроспективой, естественно объясняемой причинами биографического порядка – особо остро переживаемой ностальгией в первые годы эмиграции. При этом кантата не стала в данном аспекте жанровым событием в творческой эволюции композитора в отличие от аналогичных явлений, например, в творческой биографии М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, А.К. Лядова, поскольку не оказала заметного стилиобразующего воздействия на «фольклоризацию» музыкального языка последующих его произведений.

Между тем, не став жанровым событием с точки зрения существенной переориентации стилистики в фольклорном ключе, кантата явилась в композиторской эволюции Рахманинова поворотным творческим событием. И не только потому, что она хронологически открывает поздний, зарубежный период творчества, возродив после длительного перерыва творческую волю композитора. В «Трёх русских песнях» оказались словно сконцентрированы важнейшие стилевые новации, определяющие музыкально-художественный облик всех последующих, поздних сочинений. Это касается и эмоционально-образной атмосферы, насыщенной всепроникающей тревожностью, и концептуальных масштабов воплощения темы трагедийности человеческого бытия, и принципиальной опоры на ёмкую, общезначимую, надвременную музыкальную символичность цитат, конкретизирующих, уточняющих духовно-художественные координаты музыкальных идей. Это и оформление становящихся устойчиво семантическими звукообразов (например, «пасторального» наигрыша) и образных сфер, среди которых особенно выделяется сфера фатальной дансантичности, воплощающей жёсткое, неуклонное и непреодолимое движение механистического житейского потока, безличного и безразличного к человеку, отчуждённого, устрашающего и угрожающего самому его существованию. Организующая и определяющая атмосферу финала кантаты, основанного на плясовой «Белелицы, румяницы», эта фатальная дансантичность отзовётся многократно усиленным динамическим резонансом, своеобразной кульминирующей репризой зарубежного периода в последнем творении Рахманинова – «Симфонических танцах». Наконец, именно в «Трёх русских песнях» складывается тот графически прорисованный и, одновременно, полифонический, сложный тип музыкальной материи, ткущейся из кратких, семантически насыщенных, ассоциативно многослойных микроинтонаций, который предопределяет сложность и, в то же время, остроту психологического колорита и стилистическую неповторимость последних сонатно-симфонических циклов Рахманинова.

Такая «концентрация новизны» в произведении с подчеркнута традиционной жанровой заявкой названия до настоящего времени осталась почти не замеченной рахманиноведением. Напротив, в аналитических очерках К.Б. Птицы, О. Соколовой, В. Брянцева, Е. Зайцевой⁵ акцент делается на соотношении жанровой окраски сочинения с традицией, а именно, с классической национальной традицией обработок народных песен при всех оговорках о неизмеримо возросшей роли партии оркестра. Для этого как будто бы есть формальные основания.

В тематической основе каждой из трёх частей кантаты лежит подлинная русская народная песня, излагаемая в куплетной форме, где напев подвергается лишь незначительным изменениям. Эта куплетная форма составляет композиционный стержень всех частей сочинения, что, в целом, соответствует принятому в классических обработках композиционному типу. В первой части – это хороводная песня «Через речку, речку быстру», во второй – протяжная «Ах ты, Ванька», в третьей – плясовая «Белелицы, румяницы вы мои»

Мало того, компоновка песен в цикл, несомненно ассоциирующаяся с образно-функциональным и темповым соотношением частей сонатно-симфонического цикла, одновременно напоминает о типе группировки песен по принципу жанрово-темпового контраста в песенных сборниках М.А. Балакирева, а ещё более – о «сноитных» обработках А.К. Лядова. Аналогии с последними (это, прежде всего, «Восемь русских народных песен для оркестра» op.58, 1908г. и «Пять русских песен для женского голоса с оркестром», 1909-1910) многократно усиливаются огромной образно-содержательной ролью в них оркестрово-симфонического начала. Можно усмотреть известные параллели интонационного порядка в кантате и с песнями из сборников народных песен начала XX в., прежде всего, Е. Линёвой («Великорусские песни в народной гармонизации» – 1904, 1909 гг.) – в повышенном внимании Рахманинова к фиксации самой манеры «произнесения» песни, главным образом, в третьей части. Правда, эта параллель весьма относительна – если в сборниках Е. Линёвой, А. Листопадава, Е. Пятницкого благодаря использованию фонографа оказалось возможным запечатлеть специфику мобильных элементов фольклорного исполнения в естественных для него условиях, то Рахманинов, превращая достаточно гибкую, волнообразную песенную мелодию народной плясовой в почти декламационную, длительную речитацию на одном звуке с неожиданными «срывами» в кадансах, не столько воссоздаёт фольклорную исполнительскую манеру, сколько воплощает выразительное проговаривание, экспрессию речи взволнованного, испуганного человека.

⁵ Брянцева В. С.В. Рахманинов. – М., 1976 ; Зайцева Е. Русские народные песни в обработке С. Рахманинова // Рахманинов С.В. К 120-летию со дня рождения (1873 – 1993). Материалы научной конференции. Научные труды МГДОЛК имени П.И.Чайковского. – М., 1995; Птица К.Б. «Три русские песни» для хора и симфонического оркестра // Труды гос. муз.-пед. института им. Гнесиных. Вып. 1. – М., 1959, Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения С.Рахманинова. – М., 1963.

Даже в этих, названных по формальным параметрам, «соответствиях» традиции явственно проявляются «отступления» автора от устоявшихся в национальной композиторской школе XIX в. форм работы с фольклором. Слуховое же знакомство со звуковым миром кантаты буквально поражает неожиданностью, новизной музыкального содержания, особенно в сопоставлении с её непритязательным и таким привычным по формулировке названием. Думается, что тот свободный творческий диалог с классической традицией, в который непредумышленно вступает композитор в «Трёх русских песнях», позволяет именно при исследовательском обращении к этому произведению, через сопоставление с «подобным», приблизиться к пониманию феномена рахманиновского духовно-художественного мироощущения, как принадлежащего русскому художнику XX в., «новому времени», а также к тайне «русскости» рахманиновской музыки, так трудно поддающейся вербальной расшифровке. Тем более, что композитор, чьей основной творческой темой по всеобщему признанию является «тема Родины», в кантате, едва ли не единожды⁶ в своей творческой жизни, вынес в название имя своей страны.

С точки зрения композиторской работы с подлинным фольклорным первоисточником в кантате Рахманинова необычны все компоненты её музыкального содержания. Остро субъективная, предельно экспрессивная окрашенность музыкальной атмосферы, динамика эмоционально-образной драматургии, создаваемые, в первую очередь, богатейшим оркестрово-симфоническим контекстом, а также своеобразная открытость, разомкнутость цикла, как тональная (1 часть – ми минор, 2я – ре минор, 3я – си минор), так и содержательная (финал завершается вопросительной интонацией в широком смысле слова, перекликаясь, тем самым, с последней оперой Н.А. Римского-Корсакова, «Золотым петушком», 1908) – всё это бесконечно далеко от объективированного, любовно-охранительного тона, свойственного классическим обработкам народных песен.

Необычна в этом плане и история песен, составивших в кантате песенный цикл. Если многочисленные создатели песенных сборников конца XVIII – первой половины XIX вв. черпали песенный материал из наиболее популярных в современном городском быту, бывших как бы «под рукой» песенных образцов, предназначая свои обработки либо для домашнего музицирования, либо для концертного исполнения, то, начиная с М.А. Балакирева, подход к подбору песен и предназначение обработок существенно изменяются. Теперь запись песен производится в условиях специальных собирательских экспедиций (или жизни в деревне) в связи с основной задачей – изучения и бережного сохранения самобытных, неповторимых, нетронутых и неискажённых нивелирующими влияниями городской

⁶ В названии ранней «Русской рапсодии» (1891) акцентируется не столько национальная природа музыки, сколько романтически концертное предназначение сочинения.

культуры исконных национальных песенных традиций, носителей национального социально-исторического опыта, мироощущения и миропонимания, под которыми понимается, прежде всего, крестьянская песенность.

«Путь» песен в кантату Рахманинова совершенно иной. Песню «Через речку, речку быстру» Рахманинов «давно знал, увидев её в каком-то сборнике». По словам С.А. Сатиной, песню «Ах ты, Ванька» ему неоднократно пел Ф. Шаляпин. Песня «Белелицы, румяницы вы мои» «привлекла внимание Сергея Васильевича, когда он услышал её в исполнении Н. Плевицкой (примерно – 1926 г. – Л.С.)... Он находил эту песню такой оригинальной, а исполнение таким хорошим, что специально написал к ней аккомпанемент».⁷ При невозможности хронологически точно установить время «встречи» композитора по крайней мере с двумя первыми песнями (возможно, «Через речку» была отмечена его сознанием в сборнике именно в силу существовавшего ранее слухового знакомства – в детские годы, в имении бабушки, либо в Ивановке, «Ах ты, Ванька», «неоднократно» петая Шаляпиным, могла звучать в разные моменты их дружеских встреч, начавшихся в 1898 г. и продолжавшихся до конца жизни, но обязательно в России, поскольку, по словам самого композитора, замысел сочинения возник ещё до его отъезда за рубеж⁸) несомненными являются субъективно-психологические, а не объективно-научные либо умозрительно-эстетические предпосылки отбора песен и обусловленность этого отбора ассоциативной эмоциональной связью песен с глубоко личными воспоминаниями о каких-либо значимых жизненных событиях или об эмоционально-сильных художественных впечатлениях (пение Шаляпина и Плевицкой). Так или иначе, отбор песен для кантаты безусловно связан с «памятью сердца» о жизни, прожитой в России и в этом смысле они несут на себе субъективный, автобиографический отпечаток. Данный вывод косвенно подтверждается тем фактом, что при небольшом, в целом, числе затронувших творческое воображение Рахманинова народных песен к обработке некоторых он обращался дважды, словно изживая полученный сильнейший эмоционально-психологический импульс. Так произошло с бурлацкой песней «Во всю-то ночь мы тёмную», в 1891 г. гармонизированной для голоса с фортепиано, а в 1894 – включённой в новой обработке в «Шесть пьес для фортепиано в 4 руки» (N 3), а также с плясовой «Белелицы, румяницы», первоначально получившей форму концертной обработки для голоса с фортепиано, специально для концертных выступлений Н. Плевицкой, а затем существенно преобразованной в качестве финальной, третьей части в «Трёх русских песнях».

⁷ Воспоминания о Рахманинове. В 2х томах – М., 1988. – Т.1 – С.73.

⁸ Там же.

⁹ В письме к Н.С. Морозову от 1 апреля 1923г. Рахманинов упоминает о «своих больших сочинениях, которые... начал незадолго до отъезда из России (речь идёт о «Трёх русских песнях» и 4-м фортепианном концерте)» – РАХМАНИНОВ С.В. Литературное наследие. В 3х томах. – М., 1980. – Т.3 – С.140.

О субъективно-психологической мотивации творческого воплощения Рахманиновым песенного материала говорит и значительная мера вторжения авторского «произвола» в песенные тексты. Сравнение мелодического содержания хоровой партии, которой поручено пропевание народных напевов во всех трёх частях кантаты, с фольклорными их вариантами, найденными в песенных сборниках,¹⁰ обнаруживает не только изменения интонационного строя и некоторую эмоционально-образную «перекраску», но и заметную модификацию жанровой первоосновы. Так в хоровой партии 1 части кантаты, в песне «Через речку», в сравнении с хороводной из сборника А. Лядова («Песни русского народа в обработке для голоса и фортепиано», соч.43 – хороводная Владимирской губернии «Уж как по мосту, мосточку»), благодаря отсечению последних 14 поэтических строк и потому радикальному переосмыслению «сюжетной» коллизии (народная песня позитивно завершается радостным возвращением «утицы») оказалась уже «сюжетно» определена иная, трагедийная тема – тема потери, расставания. Отсюда и, казалось бы, частные, но заметно влияющие на эмоциональный колорит песни нюансы, внесённые Рахманиновым – сохраняя диатоничность и симметричный волнообразный мелодический рисунок напева, сообщаящий ему относительную объективность звучания, композитор вторгается в его метрическую организацию. Прихотливый переменный метр (3/4, 2/4) умеренно подвижной хороводной заменяется на стабильную, «маршевую» четырёхдольность, свойственную ритмике шествия, в мерности которой угадывается некая неотвратимость.

Значительно более существенны отличия от найденного фольклорного варианта во 2-й части кантаты, в унисонном хоровом изложении протяжной песни «Ах ты, Ванька». Рахманиновское воплощение песни при сопоставлении его с фольклорным образцом из сборника А.С. Абрамского¹¹, при очевидных соответствиях поэтического текста, оказывается мелодически и фактурно (отказ от многоголосия) почти полностью самостоятельным, перекликаясь с народным напевом лишь сходной, нисходящей тенденцией мелодического движения и подобным рисунком кадансовых мотивов (нисходящие квартовые интонации). При этом в узнаваемую стилистику протяжной Рахманиновым внедряются приёмы, имеющие иную жанровую природу. Переменный метр (7/8, 9/4), отражающий почти импровизационную свободу высказывания в фольклорном варианте, создающий своеобразное «скольжение» композиционных граней песни, заменяется строгостью и мерностью стабильной трёхдольности. Единая, цельная при всей гибкости и извилистости её распева, протяжённая мелодическая го-

¹⁰ Местонахождение некоторых фольклорных прототипов тематизма кантаты указано, в частности, в статье Е. Зайцовой.

¹¹ АБРАМСКИЙ А.С. Песни русского севера. М., 1959. №45

ризонталь дробится на краткие, симметричные двутактовые фразы, неизменно завершающиеся интонационными спадом и застывающие на последнем протянутом звуке. Всё это проявляет в изначально повествовательном тоне протяжной выразительные приметы плача-причета.

Среди нескольких записанных и опубликованных фольклорных прообразов плясовой «Белелицы, румяницы вы мои» из 3-й части кантаты Рахманинова выделим, вслед за Е. Зайцевой, доступную для ознакомления песню «Распостылый муж» из сборника А. Листопада¹², где она отнесена к разряду разудалых плясовых типа камаринской. Сравнение с ней двух рахманиновских версий (сольной обработки для Н. Плевицкой и последующей хоровой в «Трёх русских песнях») показывает несравнимо большую, нежели в первых двух частях, степень трансформации и даже переосмысления фольклорного первоисточника. Изменения, внесённые композитором, касаются здесь и сюжетной «конструкции», и композиционно-драматургических принципов, и, главное, интонационно-образной стороны песни. Уже в поэтический сюжет сольной обработки (а затем и в 3-ю часть кантаты) вводится отсутствующий в незатейливом и, в общем-то весёлом повествовании народного текста об ожидании постылого мужа светлый эпизод-воспоминание о пребывании «у соседа на беседе», составляющий яркий, драматизирующий фабулу образный контраст.

Однако основным драматизирующим фактором в сольной обработке становится смена интонационных «координат» – выходящая, затейливая песенная мелодия, в подвижности которой угадывается позитивный эмоциональный подтекст, преобразуется в уже упомянутую напряжённо-тревожную речитацию на одном (преимущественно квинтовом) тоне, неожиданно «срывающемся» в кадансах, а в припеве разрешающуюся то в непредсказуемые, нервные взлёты голоса, то в «цыганистые», взвинченные глиссандирующие скольжения-вскрики (быть может, отражающие экспрессивную исполнительскую манеру Н. Плевицкой). При этом радикально изменена и метрическая основа – в противоположность «дышащей» трёхдольности народной плясовой (6/4) в рахманиновском варианте песни пульсирует лапидарная, «рубленая» двудольность (2/4), характеристически откомментированная уже в темповом её обозначении – *alla marcía*.

Сохранив в 3-й части кантаты интонационную и метрическую специфичность, оформившуюся в сольной обработке, композитор, с одной стороны, придаёт напеву у хора большую сдержанность, строгость (в припеве сняты все интонационные «междометия» и сохраняется тон скандирования, заданный в куплете), а с другой – значительно усиливает динамичность развёртывающегося в масштабах части музыкально-драматургического процесса. Непрерывный рост напряжения, постоянное усиление воплощаемого состояния тревоги и ожидания надвигающейся беды достигается, в частности,

¹² Листопад А.М. Песни донских казаков. М; Л., 1953. № 24

последовательным сжатием текстового содержания припева, сокращаемого сначала до возгласов «Ай, да!», «Ай, люли», а затем до одного восклицания «А!». Импульсом для этой грандиозной динамической волны является потенциально взрывчатое противоречие лапидарной двудольности метрической основы (поддерживаемой маркированностью оркестрового звучания), бинарной ритмики и «перебивающих» эту лапидарность органической неквадратности песенной структуры (организованной по трёхтактам) и звуковысотного акцентирования слабых долей такта.

В целом в воплощении художественной идеи финала чрезвычайно существенным является само изменение в соотношении содержательно значимых средств выразительности – главную роль здесь играют не интонационно-мелодические элементы, а метро-ритмическое начало, нагнетательная остигатность, игра динамических контрастов. В результате внедрения чуждых жанровых признаков (маршевость) жанрово-бытовая природа плясовой почти снимается и музыкальное содержание финала, утрачивая узнаваемые жанрово-бытовые приметы песни, предстаёт в виде почти метафизической страшной пляски «на краю бытия», преобразаясь в своего рода драматическое скерцо.

Сопоставление песенных воплощений кантаты Рахманинова с фольклорными прообразами показывает существенную трансформацию первоисточков субъективной авторской волей. Эта трансформация далеко не сводится к изменению отдельных интонационных деталей. Она проявляет себя в заметном сгущении, омрачении эмоционально-психологической атмосферы во всех трёх песнях и в этом смысле приводит к их содержательному сближению, известной образной одноплановости. Последняя сказывается и в сглаживании, частичном «снятии», смягчении их генетических жанровых различий, в том числе, благодаря трансплантации в песни жанровых признаков профессионального музыкального искусства (1 и 3 части). Однако парадоксальным образом при подобной содержательной «субъективизации» песни, словно освобождённые от своей ситуационно-бытовой, социально-исторической жанровой обусловленности, наделённые мерностью, стабильностью, устойчивостью процессуального «дыхания», неизменные в своём изложении в виде куплетного песенного остигата, рельефно обнаруживают, прежде всего, свои духовные содержательные начала. В рахманиновской версии они обретают надиндивидуальный, надвременный, возвышенный и даже эпический характер, заставляя воспринимать их образный мир выражением неких духовно-психических констант национального мироотношения.

Вопрос о причинах объединения в цикл песен, услышанных композитором в разные годы и в различных жизненных ситуациях, вопрос, казалось бы, частный, имеет существенное значение для понимания художественной концепции рахманиновской кантаты. В большей части музыковедческих работ создание данного песенного цикла объясняется известным сюжетным созвучием поэтических текстов песен, объединяемых «темой одиночества»,

содержание которых чаще всего соотносится с личными переживаниями композитора. Это суждение, уязвимое уже относительно органичности включения в единый сюжетный ряд третьей песни, к тому же сводит, по сути, художественную идею сочинения к спонтанному выражению эмоционального состояния композитора в конкретный момент его жизни.

По мнению К.Б. Птицы объединение песен в цикл обусловлено «драматизмом содержания. Драматическое начало сосредоточено в фабуле песен».¹³ Приписывая данный содержательный акцент уже фольклорным прообразам (он не вполне правомерен относительно народных вариантов 1й и 3й песен), как бы «не замечая», что песни приобрели своё драматическое звучание лишь в результате направленного преобразования композитором, исследователь, тем самым, приходит к выводу, угадываемому и в иных, казалось бы, музыковедческих трактовках – о том, что именно фольклорные образцы с их неповторимым своеобразием послужили исходным пунктом в формировании художественного замысла кантаты. Этот вывод естественно вписывает сочинение в обширный ряд жанровых песенных сюит, напоминая, например, об обработках А. Лядова.

Между тем, выявленная тенденция к известному нивелированию композитором изначальной жанрово-бытовой основы песен приводит к иному заключению о природе рахманиновского песенного цикла. В их темповом, а также образно-функциональном соотношении отчётливо проявляется подобие соотношению частей, цикличности сонатно-симфонического типа. Относительно подвижная первая часть экспонирует идею сочинения, медленная вторая становится лирическим центром, третья несомненно вызывает ассоциации с могучими сонатно-симфоническими финалами. Думается, данная форма циклической композиции говорит сама по себе о масштабности, концептуальности рахманиновского замысла, поскольку именно циклическая симфония «стала философским инструментальным жанром, сделав проблемы человеческого бытия основным объектом своего содержания»¹⁴. Она говорит о желании композитора на основе национального материала создать панорамную художественную картину мира, каким он виделся ему после только что пережитой и ещё переживаемой катастрофы – и личной, и общенациональной.

В наибольшей мере о несводимости художественной задачи Рахманинова к ностальгическому «представлению» песен как портретирующих образ русской музыкальной культуры свидетельствует характер оркестровой партии в кантате. Вопреки общепринятой и единодушной, при всех оговорках¹⁵, трактовке её как развитого и развёрнутого сопровождения, непредвзя-

¹³ Птица К.Б. «Три русские песни» для хора и симфонического оркестра. – С.34

¹⁴ Арановский М. Симфонические искания. – Л., 1979. – С.26.

¹⁵ Например, «главная функция партии оркестра в каждой части – острое драматическое нагнесание, одновременно и тесно связанное с образной сутью напевов, и контрастирующее их неизменной лирикоэпической сдержанности» (Брянцева В. С.В. Рахманинов. – С.526) или – «стихия симфонического оркестра то уступает выразительной силе певческого начала, то, сливаясь вме-

тое вслушивание в звуковой мир сочинения обнаруживает в оркестровой партии достаточно самостоятельный содержательный план, контрапунктирующий с линией хора и образующий вместе с ней сложное, многоуровневое содержательное целое. Она обладает и несоизмеримой с песенным «словом», при этом остро-субъективной, экспрессией эмоционально-психологической атмосферы, обусловленной совершенно иной стилистикой, и повышенной напряжённостью, динамичностью музыкального процесса, наконец, самостоятельностью композиционно-драматургической логики.

Последняя по разному, но неизменно, в каждой из трёх частей, организует процессуальное развёртывание музыкально-содержательной инструментально-симфонической фабулы. В первой части на фоне 5 куплетов хороводной «Через речку», интонируемой хоровым унисоном басов при незначительном варьировании напева, разворачивается драматическое инструментальное повествование, оформляющееся в трёхфазную композицию с развивающей, кульминирующей серединой и сильной модифицированной репризой.

При сложности, подвижности и многообразии тематического содержания симфонической партитуры, складывающегося из ряда разнородных тематических образований (об этом ниже), общей зыбкости и тревожной сумеречности эмоционально-психологической атмосферы, первым двум куплетам песни соответствует относительное единообразие фактурной основы. Мерный, пульсирующий оспинастый ритмфон (гармонические фигуры скрипок и альтов), очень далёкий от типовых фактур в песенных обработках, поначалу ассоциирующийся с бегом времени, а также с образом дороги – жизненного пути (подобно 1 части «Колоколов» и, позже, кодовым разделам 1 и 2 частей Третьей симфонии, «неотвратимому» галопу первого «Симфонического танца»), постепенно, уже на протяжении второго куплета, усложняется, разрастаясь в звуковом объёме, вовлекая в своё течение и группу деревянных духовых, чтобы в кульминационной зоне, соответствующей третьему и четвёртому куплетам, преобразиться в картину полного смятения и душевного хаоса. Здесь сминается, разрушается мерный «отсчёт времени» – учащающаяся ритмическая пульсация, постоянно размываемая полиритмическими наслоениями, создаёт иллюзию стремительного ускорения темпа. Музыкальная ткань, прорезаемая на слабых долях такта диссонантными вертикалями, наполняется набатными «сударами» пиццикато виолончелей, насыщается лавинообразными пассажами, по существу, уже с размытой конкретной звуковысотностью. И, в итоге – трагический срыв (ц.8), резонирующий в отчаянном октавном возгласе хора – неуклонно сползающие хроматические мелодические линии погружаются в низкий регистр и замирают в глубоких басах – образ непоправимой, едва ли не вселенской катастрофы.

сте с голосами певцов, несётся единым потоком могучего чувства, то захлёстывает и перекрывает хор» (Птица К. «Три русские песни» для хора и симфонического оркестра. – С.30).

В наступившем «безвременьи» длящихся, нефункциональных оркестровых педалей болезненным, щемящим вздохом-вскриком звучит экспрессивная фраза струнных – голос «лирического героя». Вновь восстанавливается мерная гармоническая фигурация, вновь звучит хоровой напев (пятый куплет). Но теперь, на фигурированном тоническом органном пункте, узнаваемая ритмоформула «времени-пути» претворяется в триольную формулу «лирического волнения», знакомую по многочисленным фортепианным миниатюрам Рахманинова, наделяя репризную фазу приметам коды – лирического послесловия.

Многообразие и тонкая детализация эмоционально-психологической палитры, интенсивность «катастрофических» нагнетаний и спадов содержательного пространства оркестровой партитуры не мотивированы сюжетом песни, образуя эмоционально-смысловой «разрыв» с повествовательной историей её поэтической канвы. Поэтому песня в музыкально-художественном контексте 1 части кантаты приобретает некий метафорический смысл, сопутствуя развёртыванию напряжённой лирико-драматической симфонической фабулы, воплощающей лирическую исповедь индивидуального сознания.

В противоположность изначальной содержательной разделённости симфонического и хорового пластов первой части кантаты, во ВТОРОЙ, основанной на протяжной песне «Ах ты, Ванька», они находятся поначалу как будто в полной гармонии. Прихотливая вязь подголосков деревянных духовых естественно сплетается с песенной темой у хора альтов в столь свойственной народному многоголосию (и типизированной в песенных обработках протяжных) подголосочной манере, воплощая цельность и единство общей эмоционально-образной атмосферы. Однако уже в пределах первого куплета в развёртывании оркестровой партии всё ярче дают о себе знать её свойства, знакомые по первой части – тенденция к интенсивной драматизации, усложнению и обострению интонационно-гармонического и тембрового колорита, кажущаяся спонтанность и неуравновешенность динамичной процессуальности. Всё это приводит и во 2-й части к возникновению самостоятельной по отношению к куплетной форме песни симфонической композиционно-драматургической логики. И здесь на фоне неизменного на протяжении 4х куплетов звучания песенного напева разворачивается на едином дыхании грандиозное динамическое, катастрофическое нарастание в оркестровой партии, образующее композиционное построение в виде сквозной формы-волны, игнорирующей, стирающей, перекрывающей цезуры-границы между куплетами песни. Постепенное разведение двух образных планов (и эмоционально-психологическое, и стилистическое) осуществляется средствами, сходными с приёмами 1 части. В инструментальной партии последовательно разрушается диатоника – введением тритоновых интонаций, хроматизацией подголосков. Фактура сначала расцветается тревожным мерцанием тремоло струнных, затем усложняется полиритмическими фигурацион-

ными образованиями, своеобразным *basso ostinato* модифицированного мотива «фыдания» из вступления части (3-й куплет). Наконец, она насыщается напряжённой, в пунктирном ритме, речитацией медных духовых на фоне почти нетемперированных пассажей у виолончелей и глухой мерной пульсации тонического органного пункта, напоминая отчаянный набатный колокольный звон, вновь воплощая картину предельного смятения. На её кульминации опять катастрофически обрушиваются лавиной, рассыпаются почти нетемперированные звуковые пласты, вовлекающие в своё скольжение и хор (заключительное хоровое глиссандо без слов), включаемый здесь в общую темброкрасочную палитру в качестве голосового «эхо» оркестра, своего рода гаснущей «мелодии сфер», сообщающей звучанию почти космический масштаб.

Если относительная композиционная завершённость (элементы репризности) симфонической драматургии 1й части предопределялась её ролью как экспонирующей, представляющей основную тему кантаты – тему «катастрофы», то своеобразная динамическая разомкнутость содержательной фабулы во 2й части, думается, объясняется её функцией лирического центра цикла сонатно-симфонического типа. В самой спонтанности, произвольности её музыкального развёртывания несомненно отразились те свобода и непредсказуемость процесса лирического переживания и лирического самовыражения, которые и являются объектом воплощения в симфонических адажио.

В финальной, ТРЕТЬЕЙ части кантаты, в основе которой – плясовая «Белелицы, румяницы» – смысловой «контрапункт» народной песни и субъективно-лирической оркестровой «исповеди» получает новые формы сравнительно с предыдущими частями цикла. Вместо относительной самостоятельности конструктивных принципов здесь оба содержательных плана, в целом, связаны с общей композиционно-драматургической основой. Благодаря упомянутому введению Рахманиновым в поэтический сюжет песни образного контраста – светлого воспоминания героини о пребывании «у соседа на беседе» – контуры трёхчастной композиции с контрастным серединным разделом и сильно модифицированной репризой-кодой проявляются одновременно и в особенностях куплетного изложения песни, и в развёртывании симфонического образного пласта, сказываясь в изменении и интонационно-тематического рисунка, и типа фактуры. Так среди 11 куплетов песни, в целом, интонируемых смешанным унисоном альтов и басов,¹⁶ 7-й, серединный, куплет выделяется и динамикой (РР), и манерой хоровой речитации (вместо периодических возбуждённых квартовых интонационных «срывов», типичных для первого раздела, здесь ровное и приглушённое скандирование

¹⁶ Смещение, нивелирование (в сравнении с первыми двумя частями) тембровой окраски хорового массива в финале заставляет усомниться в трактовке этой части Е. Зайцевой как предвестника нового типа «музыкально-сценической героини, как Катерина Измайлова Шостаковича» – Зайцева Е. . Русские народные песни в обработке С. Рахманинова. – С.168.

на одной высоте ассоциируется с речью «про себя»), и, впервые в цикле, дифференциацией прежде аскетичной унисонной хоровой партии сначала на полнозвучие трезвучной аккордики, затем на басовую педаль и протяжённые лирические распевы у альтов. Эта дифференциация хоровой ткани, порождённая прорывом лирической эмоции, с лирическим смысловым подтекстом распевов, длящихся педальей на фоне вновь вернувшейся нервно-подвижной мелодии плясовой длительно изживается в постепенно проявляющихся репризных «возвращениях» ещё на протяжении восьмого и девятого куплетов.

Так же радикально меняется в срединном разделе интонационно-образный строй и фактурный склад партии оркестра. Вместо плотной, лапидарной, жёстко ритмованной фактуры плясовых звуковых фигур «включается» лирический тон высказывания. Седьмому куплету предшествует развёрнутая инструментальная интермедия, в которой виолончели интонируют распевную (*cantabile ma dolce*), расцвеченную подголосочными вариантами скрипок и альтов, экспрессивную мелодию, воспринимающуюся как выражение эмоциональной реакции – субъективной лирической экспрессии, проявляющую жанровые приметы лирической песенности. В сопровождении 7го куплета песни прозрачное звучание тоникальных гармонических фигураций у фортепиано, рассеянные в разных октавах звуковые «точки» скрипок, альтов и флейты, подобные вспыхивающим бликам света, воссоздают атмосферу прекрасного, светлого, за тайного воспоминания и долго сохраняет эти свои фактурно-тембровые «следы» в последующих, «репризных» куплетах.

В срединном разделе в оркестровой партии происходит не только смена стилистики – меняется её содержательное наклонение. Если в срединном эпизоде в ней слышится голос рефлексирующего лирического героя, то в первом, экспозиционном разделе её содержательная суть диаметрально противоположна. В 3-й части рахманиновской кантаты эмоционально-смысловой «разрыв» между хоровой народной песней и симфоническим «монологом» заключается не в сопоставлении объективного, народного, коллективного и – остро-субъективного, индивидуального, а в «вертикальном» противостоянии воплощаемого хором эмоционально-психического напряжения, ожидания неминуемой беды и – обрисованного инструментально-симфоническими средствами наступления негативного, механистического, бездушного начала.

Поначалу упругая, основанная на бинарных ритмах жанровая ритмоформула в плотной оркестровой аккордике, пусть излишне тяжеловесная и громоздкая, воспринимается естественным фактурным контекстом народной плясовой. Однако, насыщаясь на протяжении первых шести куплетов новыми, но близкими по смыслу интонационно-ритмическими образованиями, в которых, при минимальном значении мелодического начала, доминируют ударность, метро-ритмическая неуклонность, увеличение

громкостной динамики, она трансформируется и уже к 3-му куплету теряет танцевальный характер, приобретая черты «предопределённой» маршевой остинатности, вырастая в кульминационном шестом куплете в образ слепой, внемеловеческой стихии.

В репризном возвращении плясовой фактуры и сопутствующего ей эмоционального колорита отчётливо проявляются кодовые черты. Угасание динамики, торможение движения, разрежение звукового пространства создают эффект постепенного отдаления, пространственного и временного, от тревожащей сознание фатальной картины плясовой. Она окутывается лирической дымкой, словно погружаясь в глубины памяти, переводя музыкальное содержание финала из «событийного» в рефлексивно-психологический план.

Музыкально-художественная идея 3-й части представляет качественно новую содержательную фазу в цикле рахманиновской кантаты. Если в первых двух частях несомненное созвучие, резонирование эмоциональной окраски хоровой и оркестровой партий воплощает известную параллельность протекания коллективного и индивидуального музыкально-художественного бытия, то в финале обнажается драматическая, антагонистическая коллизия «внутреннего», чувствующего, человеческого и «внешнего», неумолимой судьбы, – та коллизия, которая и предопределяет трагедийность музыкально-симфонической концепции цикла «Трёх русских песен».

Известное эмоционально-образное корреспондирование хорового и симфонического содержательных планов кантаты тем более рельефно обнажает их содержательно-стилистические различия – как процессуального, так и интонационно-тематического порядка. В противоположность чёткой структурированности куплетного изложения песен, мерность и эмоциональная «выровненность» которого сообщает их звучанию эпически-объективный и, главное, надвременной характер, спонтанность, процессуальная динамичность, крайняя эмоциональная напряжённость, наконец, сама широта эмоциональной шкалы в симфонической партии безусловно связаны с воплощением субъективных психических процессов, переживаемых предельно остро, проживаемых, протекающих сегодня, сейчас.

Музыкальное содержание симфонической партитуры ассоциируется с экспрессивной лирической исповедью, но исповедью, не произносимой вслух, а напряжённо осмысливаемой и переживаемой лирическим героем, ведущим своего рода «внутренний» монолог. Этим определяются особенности инструментального тематизма кантаты. В отличие от цельных, протяжённых, структурно оформленных построений народных песен симфоническая музыкальная ткань складывается из разнородных, обладающих, каждое, специфической характеристичностью и, одновременно, ассоциативной многослойностью, микротематических образований, наделяющих звуковое целое смысловой многозначностью и составляющих в совокупности сложное психологическое музыкальное пространство.

В 1 части зыбкая звуковая атмосфера, предваряющая введение песни, а потом становящаяся её звуковым контекстом, рождаясь из ритмофона «времени» и длящихся педалей у низких деревянных духовых, постепенно осваивается и заполняется рядом различных, как будто разрозненных, звукообразов, оформленных микроинтонациями, возникающих непредсказуемо и спонтанно, словно на периферии сознания. Таков, например, мотив «птичьего крика» (диссонантный аккордовый форшлаг к дисгармоничной аккордовой вертикали сначала у высоких деревянно-духовых, потом расцвеченный валторнами *con sordino*), периодически прорезающий оркестровую ткань, концентрирующий в себе несколько смыслов-ассоциаций – собственно изобразительный, семантику плача, сигнальный подтекст. Таков и секстовый басовый мотив у низких струнных, дублируемых ударными, устанавливающий ещё один уровень более крупной ритмической пульсации, своей тесситурой увеличивающий глубину и объёмность музыкального пространства, приобретающий значение фигурированного тонического органичного пункта и предопределяющий своим рисунком двойственность ладовой атмосферы части. Таковы эхоподобные ему звуковые «точки» у флейты, очерчивающие нисходящую квартовую интонацию, которые в репризе преобразуются в «мотив слёз», и, наконец, интонационные фрагменты будущей песни – постепенно расширяясь, разворачиваясь, они словно проясняют, проявляют в сознании контуры будущей темы.

Этот «перечень» далеко не исчерпывает весь микроинтонационный комплекс симфонической партии. Легко трансформирующиеся и преобразующиеся микроинтонации вступления влетают в симфонический «контрапункт» народной песни (например, мотив «птичьего крика» в 3-м куплете перерастает в истушлённую аккордовую речитацию у труб и валторн – ц.б и далее) наряду с новыми звукообразами. В 1-м куплете – это поступенно ниспадающий, ритмически произвольный мотив-противосложение у гобоя, затем «отражённый» флейтой, имеющий, безусловно, плачевой подтекст, а в оркестровой интермедии перед 2-м куплетом – прихотливая по ритму, «изломанная» по мелодическому рисунку, тускловатая по тембровым краскам (фагот и пиццикато виолончелей), сумрачная и одновременно тревожно-ироничная танцевальная фраза – прообраз плясовой из финала и т.д.

Подобная же специфика тематической организации определяет содержание оркестровой партии и в остальных частях кантаты. Во 2-й части, например, особое смысловое значение приобретает второй мотив собственно вступления – бесхитростный наигрыш английского рожка, поначалу вызывающий объективированные, едва ли не изобразительные, пасторальные ассоциации. Однако и его тематический контекст – интонационная идентичность с предшествующим первым мотивом вступления – мотивом «рыдания»,¹⁷ из которого и рождается как будто произвольная инструментальная фигура-

¹⁷ Он интонационно родственен теме «слёз» из 3-й части Первой сюиты Рахманинова для двух фортепиано (1894).

ция-каденция, и многообразие модификаций на протяжении всей сквозной симфонической композиции – от импровизационно-капризных, нервно-непредсказуемых (словно по воле вспоминающего сознания) ритмических учащений-разрежений до «проявления» в «фактурной» теме мелодического начала (как, например, акцентирование в его варианте-противосложении песнеистовых секундовых «знаменных» интонаций) – всё это заставляет услышать в мотиве наигрыша семантику «памяти сердца», музыкальное «уточнение», «изображение» предмета, образа утраты. Не случайно этот мотив вновь и вновь возникает позже и в Третьей симфонии (в главной теме 1 части), и в «Симфонических танцах» (1-й танец, срединный раздел).

В 3-й части кантаты мерная ритмика тяжеловесной аккордики плясовой также насыщается рядом семантически важных звукообразов, здесь, однако, не расцветивающих психологическую палитру музыки, а, наоборот, однонаправленно усиливающих основной образный модус. Это и мотив «удара» (хроматический «въезд» в акцентированный квинтовый тон лада у низких деревянных), имеющий выраженную угрожающую окраску, и артикулируемые октавные «вскрики» труб и тромбона на фоне припева, и нагнетательная ритмоформула «скачки», вступающая в музыкальное действие с 3-го куплета.

Все эти «эмансипированные тематические «атомы», существующие в «свободном состоянии» (Е. Ручьевская) воплощают в совокупности не лирическое высказывание, а «доречевую» зыбкость и сложность, изменчивость и неустойчивость эмоционально-психического, душевно-духовного состояния, не приведённого ещё к вербальной форме. Образное пространство кантаты Рахманинова и отражает движение сознания лирического героя, процесс напряжённого душевного и духовного труда, осмысления и осознания сути и смысла переживаемой им глобальной жизненной катастрофы, претворяясь в лирической концепции **интроспективного** типа.

Интроспективный характер музыкально-художественной идеи «Трёх русских песен» обнаруживает себя и в мелодическом оформлении относительно протяжённых тематических фрагментов (к ним относятся темы собственно вступлений 1-й и 2-й частей, лирическая оркестровая интермедия финала), а также в особой, рефлексивного типа драматургии как каждой части, так и всего цикла.

Обе краткие, афористичные (по 4 такта) вступительные темы возникают «из тишины» (P), из звуковой «точки», а затем, в катастрофически нарастающей динамике (P – FF), создающей иллюзию стремительного приближения, облекаются в нервно-импульсивную тембро-фактурную «плоть». Хотя обе они имеют вокально-речевые пра-истоки (в 1 части октавный «возглас» струнных в неудержимой, «плачевой» манере срывается к исходному звуку, в основе вступления 2 части – четырёхзвучная нисходящая интонация рыдания), их

звуковое оформление подчёркнуто инструментально. Это проявляется и в однонаправленности или гаммоподобной «выровненности» мелодической линии при отсутствии синтаксической членённости, в импульсивных «вздрагиваниях» ритмики и подчёркнутой диссонантности аккордовых вертикалей, наконец, в особенностях динамики, недоступных вокальному интонированию.

Эти темы также воспринимаются не высказыванием, но выражением сильного душевного движения, душевного толчка, пришедшего из глубин подсознания, пробуждающего череду воспоминаний и побуждающего к развёртыванию напряжённого «внутреннего» монолога.

Главенство этой интроспективной линии в содержательной структуре цикла следует уже из композиционно-драматургического местоположения данных монологических тем «от автора». В первых двух частях они открывают музыкальное повествование, предшествуя введению песен, которые естественно вовлекаются в постепенно «раскручивающуюся» череду эмоционально-психологических «событий», а в финале лирическая мелодия, сначала колеблющаяся вокруг основного тона, а затем самозабвенно устремляющаяся ввысь, «вовне», «включается» в переломной драматургической ситуации – как экспрессивная эмоциональная реакция на разгул негативной стихии.

Именно интроспективный содержательный ракурс в кантате предопределяет особую, рефлексивную логику образно-драматургического развития в каждой части, динамично продвигающегося через цепочку интонационных ассоциаций-смыслов – от поначалу смутных и неопределённых душевных движений, подсознательного тревожного фона к острому осознанию сегодняшней душевной дисгармонии, максимальному душевно-духовному напряжению, смятению и хаосу как психологической реальности, а затем – вновь к погружению в оглушающую тишину собственного внутреннего мира. Рефлексивная логика подчиняет и циклическую композицию кантаты с её известной идентичностью образно-динамической структуры всех частей, правда, при последовательном расширении оценочного «поля» – лишь в финале осознаётся и определяется непреодолимая антиномия бытия.

При выявленном доминировании симфонического «монолога», в музыкальном пространстве кантаты народная песня является не только значительным, но неотъемлемо важным, необходимейшим содержательным компонентом целого. Несмотря на существенные образно-стилистические различия, оба содержательных плана – хоровой и симфонический – неразрывно связаны между собой. Отчасти – через «сюжетную» символику, «отражение» отдельных образов поэтического текста песен в изобразительно ярких звукообразах симфонической партитуры (таковы, например, в I части мотивы «пичьего крика» и «падающих слёз», в финале – мотив «удара», напоминающий о «шёлковой батожке»), но в гораздо большей мере – в теснейшей интонационной связи, интонационном родстве микроинтонационного тематизма инструментальной партии и песенных напевов во всех трёх частях.

Не только глубинное интонационное родство двух содержательных планов, но процессуальная параллельность в цикле их такого разного по модусу музыкально-художественного бытия, а также – удивительное заключение всех трёх частей не взрывом отчаяния, а парадоксальной гармонией аккордовых созвучий, тающих в тишине, их своеобразные смысловые «многозначия», – всё это говорит музыкой «Трёх русских песен» о неразрывной генетической связи мироощущения лирического героя с веками слагавшимся мироотношением нации, о неразрывном в представлении композитора единстве личной и национальной судьбы. Трагическая судьба нации, воплощённая в песнях, тягчайшие испытания, которые она сумела претерпеть, перенести, пережить и выжить – своеобразный «камертон», соотнесение с которым вселяет в лирического героя надежду и – после пережитой и, казалось бы, непоправимой катастрофы – позволяет с ожиданием вглядываться в неизвестное грядущее.

Образно-звуковой мир «Трёх русских песен» безусловно принадлежит русскому композитору XX в.. Об этом говорит и «вздыбленность», накалённость его эмоционального строя, словно сконцентрировавшего в себе, наверное, основную тональность общественных настроений в России начала в. – ощущение острого, всепроникающего чувства тревоги и, одновременно, сложный психологизм, «зыблемость эмоций», чуткое проникновение в тайники субъективной психической жизни, столь характерное для эпохи Бунина и Чехова.

Помимо этой, органичной для времени эмоционально-образной окраски, сам музыкальный язык, система музыкально-выразительных приёмов обнаруживают в сочинении Рахманинова проявление высочайшего мастерства, блестящего владения техникой композиции XX в.. При сознательном отказе от новаций в ладовой сфере современность его композиторского письма проявляется и в области тематической организации (микротематизм, фактурный тематизм, тематическое значение звуковых пластов и звуковых точек), и в выразительной трактовке диссонантной аккордики, и в особенностях темброкрасочного мышления, широком претворении элементов сонористической техники.

Но тем главным, что вписывает кантату в контекст отечественной духовно-художественной культуры «нового» столетия, является непосредственное резонирование её музыкально-художественного содержания наиболее актуальным темам и духовным проблемам своей эпохи, окрашенным осознанием глобальности переживаемого кризиса, пронизанным апокалиптическими ожиданиями. Так тема «катастрофы», стержневая в «Трёх русских песнях», отражает то ощущение катастрофичности российского исторического бытия, о котором пишут в первой половине в. практически все русские мыслители. Если до 1917 г. оно связывалось (например, в работах Вяч. Иванова и Н. Бердяева) с событиями Японской и Первой мировой войн, то в 1920-30-е годы в творчестве философов и писате-

лей- эмигрантов, чьи настроения не могли не быть близки Рахманинову, – с общенациональной катастрофой Октябрьской революции («Мы переживаем самый, может быть, глубокий кризис нашей исторической жизни»¹⁸ – Л.П. Карсавин., «итог... четырёхвековому духовно-историческому движению... в России... подведён катастрофически»¹⁹ – С.Л. Франк и т.д.).

Следствием переживаемого Россией глобального исторического катаклизма естественно стало бурное возрождение и актуализация проблем бытия нации, её духа и судьбы. По содержанию «Три русские песни» безусловно являются своего рода авторской версией русской идеи – сквозной идеи отечественной философской мысли первой половины XX в.. При этом сочинение, бесспорно запечатлевшее переживаемую непоправимую личную трагедию, в самой многослойности своего содержания отразило, быть может, наиболее общую подоснову философских представлений о национальных духовных константах, сформулированную, например, Вяч. Ивановым – «только у нас наблюдается истинная воля к всенародности органической»²⁰ или Л.П. Карсавиным (1922) – «Личная этика неотрывна от этики общественной и покоится на тех же самых началах».²¹

В музыкально-художественной концепции кантаты можно заметить и более конкретные идейные соответствия размышлениям Вяч. Иванова о специфике русской душевной жизни. В содержательной двуплановости «Трёх русских песен» обнаруживается «контрапунктирование» выделенных философом «Двух ладов русской души» (1916). В хоровой партии воссоздаётся «эпический» душевный строй – «жизнь эпическому человеку представляется рядами законченных, в себе замкнутых процессов... он... преклоняется перед правдой равновесия, даже в страдании»²². В симфонической – «трагический»: «сознание трагического человека совпадает с самыми творческими токами жизни; он весь – её живые, содрогающиеся, чувствительные нити. Он воплощён в жизнь всецело; всем своим составом он погружён в динамику её «становления», – становление же всегда страда, горение, разлука, уничтожение и новое возникновение».²³ И даже столь удивительное у великого мастера хорового многоголосия, создателя «Колоколов» и «Всенощной», унисонное хоровое изложение песен, изначально многоголосных (как, например, протяжная «Ах ты, Ванька»), находит идейное «объяснение» у философа – считая хор вообще выражением «согласия и единодушия о музыкальной идее», Иванов определяет именно «унисон как

¹⁸ Русская идея. – М., 1992. – С.323.

¹⁹ Там же. – С.338,339.

²⁰ Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994. – С.368.

²¹ Русская идея. – С.323.

²² Иванов Вяч. Родное и вселенское. – С.374.

²³ Там же.

средство придать мелодии характер объективности, удалить из эстетического её восприятия впечатление случайности музыкального настроя»(1908).²⁴

Конечно, образный мир «Трёх русских песен» не является результатом омузыкаливания умозрительного задания или материализацией теоретических постулатов. Представленное сопоставление лишь показывает укоренённость художественного сознания композитора в духовной ткани русской культуры предреволюционной поры. Годы эмиграции, пространственное и временное удаление от родной, природной и духовной, почвы, конечно, внесли новые нюансы, новые тона в мироощущение композитора и в его представление о самом образе русской идеи. Музыкально-художественная концепция кантаты, воплотившая идею неразрывности личной и национальной судьбы (не узнаётся ли в колорите хоровых напевов характеристика «русской души» русским философом? По Н. Бердяеву «она (русская душа – Л.С.) вечно печалится о горе и страдании народа»²⁵), парадоксальной гармонией заключений всех частей, своим «разомкнутым» финалом резонирует тоске и надежде целого поколения, потерявшего свою землю и свой прежний мир.

«Сквозь хаос, опустошение и тьму сегодняшнего дня предвидится эпоха сознательного стремления человечества... Наступит ли она и когда и как наступит ... зависит от неисповедимой воли Провидения, ведущего человечество историческими путями, ведомыми лишь Ему Одному»(С.Л. Франк, 1924).²⁶

«Многое видишь теперь о Родине по иному... Чище общий тысячелетний облик Родины. Сильней ощущаешь связь истории, связь поколений... Для русского... человека в изгнании... мировая слава Родины... имеет и ещё оттенки: защиты, укрытия в одиночестве и заброшенности. Даже больше – связи, соединения...

Может быть не всегда ведь будет так, как сейчас. Не вечно же болеть «стране нашей Российской». Возможно, что приближаются новые времена.. Величие России в тысячелетнем движении, и ощущение – почти мистическое – слитности своей сыновней с отошедшими, с цепью поколений, с грандиозным целым, как бы существом. Сквозь тысячу лет бытия на горестной земле, борьбы, трудов, ужасов, войн... - немеркнувшее ядро духа – вот интуиция Родины. Чужбина, беспризорность, беды – пусть. Для русского человека есть Россия, духовное существо, мать, святыня»(Б.К. Зайцев, 1938).²⁷

²⁴ Там же. – С.149.

²⁵ Русская идея. – С.303.

²⁶ Там же. – С.340.

²⁷ Там же. – С.375, 378.